

# *Farrapos de frases,* traços de movimento

Tarcísio Ramos Homem\*

Artefilosofia, Ouro Preto, n.7, p. 175-179, out.2009

“Uma carícia também pode ser uma dança”. Ao proferir esta frase, o dramaturgo Raimund Hoghe – uns dos primeiros dramaturgos a adentrar o universo da dança, mais especificamente, o universo da criação bauschiana no final dos anos 70 – nos dá pistas sobre uma nova e transformadora *maneira* de olharmos para o movimento dançado. Certamente, ele vem enfatizar um novo tempo onde não só carícias e gestos do cotidiano se tornariam danças, mas também a consolidação do não-espetáculo de dança e, até mesmo, a visão da arte como “antiarte”. Um novo tempo que ampliaria discussões, quebraria e discutiria paradigmas, propondo assim novas ordens, ou mesmo uma “desordenação” na composição da cena que dança na contemporaneidade, apresentando características como a multiplicidade de informações, uma “nova” percepção da realidade, a fragmentação e justaposição das imagens, a possibilidade de a dança acontecer em um corpo muitas vezes não educado por esta e a relação com novas mídias.

A busca do “não ao espetáculo de dança” e até mesmo do “não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover” (RAINER *apud* Gil, 2002, p. 151), faz com que a dança se estabeleça não somente como uma nova forma de arte, mas, de acordo com Garaudy, como “uma nova maneira de existir” (1973, p. 147), permitindo à arte, dessa forma, refletir e integrar o mundo que a cerca. A dança passa a privilegiar a heterogeneidade, a energia do movimento (da ação), a combinação de diferentes vocabulários (interdisciplinaridade), a desconstrução da narrativa, a exposição do real dos corpos, do tempo, do espaço. Com a presença de um pensamento/movimento de dança ampliado, nasce, também, a necessidade de ampliação e reflexão sobre a dramaturgia da dança e de seus elementos constitutivos.

Assim, não caberia, *a priori*, apresentar um conceito fechado de dramaturgia na dança contemporânea, a não ser que, como nos afirma Adolphe, esta fosse “um exercício de circulação” (1997). Circulação que, para ser promovida, convida-nos a ampliar nossa percepção diante da pluralidade de elementos norteadores da criação e de opções dramáticas a serem eleitas. A percepção desses elementos gera novos desdobramentos. Verificamos que, ao reconhecermos a presença dos elementos dramáticos constitutivos em uma obra (vale lembrar que cada obra/criação genuína irá revelar-nos elementos genuínos), acabamos também por refletir sobre suas estratégias, possibilidades de conexão, conceitos e contextualizações. Nesse trajeto deparamo-nos com a capacidade da dança de criar estados que nos permitem vagar pelo terreno da subjetividade,

\*arcisiohomem@hotmail.com

da imponderabilidade, do pulso sempre presente, mas que também nos levam ao encontro da materialidade do movimento, ainda que este tenha um caráter de devaneio ou de sonho.

O principal elemento dramaturgício é, portanto, o próprio movimento dançado, nos revelando de forma subjacente uma dramaturgia do bailarino ou do corpo que dança.

Além da percepção da dramaturgia do bailarino – o habitante de um corpo que nos toca *duravelmente* (Pickels, 1997) –, e da relação entre dança e recursos teatrais (a criação de uma personagem, a construção do subtexto, o desenvolvimento de uma linha contínua de ações), podemos ainda considerar vários outros aspectos como norteadores da composição dramaturgíca.

## O entre lugar... Conexões

A dança é uma linguagem precível, sempre em trânsito, plena de qualidades que provocam relações que se estabelecem, sempre, num tempo presente. Uma linguagem que, segundo Abreu<sup>1</sup>, “só se estrutura se entrar em contato”. A dramaturgia vem criar esse contato ao promover, de acordo com Cássia Navas<sup>2</sup>, “a solidariedade entre os elementos da cena”, estabelecendo conexões entre eles e permitindo a circulação de uma estrutura em rede, de uma teia. Essas conexões, segundo a pesquisadora, fazem-se entre “(...) cena e mundo, entre eu e o outro, o dentro e o fora, entre o eu e a consciência do eu, seria assim, mais ou menos, uma solidariedade entre pólos ou vários pólos”.

Para Herrmann<sup>3</sup>, a dramaturgia engloba tudo: “engloba o meu modo operante de capturar, de fazer conexões com a vida”. Nessa operação de captura, outras possibilidades se configuram: a conexão entre metáforas corporais que produzem outro nível de comunicação, o qual possui uma lógica própria, que, segundo Dudude, é uma “lógica inventada e descontinuada”.

A dramaturgia pode ser criada a partir da investigação de texturas, volumes, intensidades (dinâmicas), textos. Pode, ainda, apoiar-se na relação entre pulso e sensação/estados produzidos. A noção de tempo (passado, presente e futuro) agencia-se de forma diferenciada na organização da tessitura dançante, pois a noção lógica que trafega entre as imagens cênicas (metáforas) é revelada sempre na pulsação do tempo presente e na sensação que ela nos traz. Nas palavras de Luís Alberto de Abreu: “Tem que se levar em consideração na dança esse aspecto da linguagem, que ela se dá no aqui, agora, no pulso, aqui, agora”.

Outro elemento importante para a percepção de uma organização dramaturgíca é a relação entre o corpo e o ambiente, o palco, o lugar onde determinada dança/corpo vai atuar. Espaços diferenciados trazem informações diferenciadas, permitindo uma outra forma de percepção e comunicação. Estados de dança fundem-se com e no espaço. O espaço é visto como terreno fértil onde o movimento inscreve seu traço.

Sobre a relação entre palco e audiência, Dudude ressalta a necessidade de se criar uma *frequência* entre ambos. Mesmo que façamos um trabalho, como nos sugere Rosa Maria Hércules<sup>4</sup>, “que seja descolado da recepção”, o público deve estar presente na mesma pulsação que se

<sup>1</sup> Luís Alberto de Abreu é dramaturgo desde 1980 e roteirista de cinema. Ex-professor da Escola Livre de teatro e de dança de Santo André. Fundador da Escola de Cinema de Santo André. Entrevista de Luís Alberto de Abreu – Belo Horizonte, 19/5/2007.

<sup>2</sup> Cássia Navas é pós-doutora em dança e professora do Instituto de Artes da UNICAMP/SP. Pesquisadora, gestora cultural e escritora. Entrevista de Cássia Navas – São Paulo, 8 e 9/3/2007.

<sup>3</sup> Dudude Herrmann é bailarina, professora, coreógrafa, preparadora corporal de atores e cantores. Ex-bailarina e coreógrafa do Grupo Trans-Forma. Ex-Diretora da Benvinda Cia de Dança. Como ela mesma se denomina: artista de Dança. Entrevista de Dudude Herrmann realizada em Belo Horizonte, em 17/8/2007.

<sup>4</sup> Rosa Maria Hércules é professora doutora da Escola de Comunicação e Artes do Corpo, PUC/SP. Dramaturgista de dança. Autora da Tese “Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança”. (Programa de Estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP – 2005). Entrevista de Rosa Hércules – São Paulo, 10/3/2007.

apresenta diante dele e que pode terminar por atravessá-lo e provocá-lo. Abreu reflete sobre esse momento e afirma que se trata de um momento sagrado: “Sagrado, porque isso não acontece normalmente na vida, acontece naquele momento e, principalmente na dança. Porque a dança é silenciosa”.

Cabe à dramaturgia equilibrar o que é feito (o que está dentro da obra) e o que é visto (o que está fora da obra), fazer a mediação da percepção do olhar, do ato de ver. Assim, podemos evitar que a circulação fique bloqueada e resolva os dualismos constantemente presentes na encenação. Aquela bipolaridade, linha magnética existente entre palcoX platéia, para Adolphe, é a responsável por “(...) resolver a dualidade entre o íntimo e o público” (ADOLPHE, 2007).

Outras questões são, ainda, relevantes para o processo, como: o que aquele corpo vai vestir, que técnicas ele tem ou está usando, qual será o ambiente em que a dança irá acontecer. Além disso, outros elementos entram em jogo, como o encontro entre movimento e música e, ainda, o diálogo entre idéia + proposições da direção + habilidade dos bailarinos + “as necessidades do momento e de desejos que surgem para complementar alguns sentidos”, de acordo com Arnaldo Alvarenga<sup>5</sup>. Alvarenga aponta ainda para uma dramaturgia que acontece “a partir de algo não formalizado”, uma dramaturgia que será permeada por diversas perguntas referentes a esse *algo* ao longo do processo criativo, fomentado, a princípio, pela sinestesia. Trata-se do ato de “misturar-se” com os atuantes na espreita de uma escuta guiada, sobretudo, pelo sentimento.

Vislumbramos, ainda, uma estreita relação entre dança e poesia. Essa relação permite ser considerada como característica a ser observada na construção de uma tessitura. Verificando as semelhanças entre as duas linguagens e ressaltando os aspectos comuns entre elas, poesia e dança revelam-se, assim, irmãs, parceiras, cúmplices.

O caráter do movimento dançado (gesto poético) relaciona-se com a natureza da palavra poética, sua estrutura e construção, dando-nos a possibilidade de evasão. Essa evasão se verifica no deslocamento do indivíduo do lugar concreto para o campo da subjetividade. A subjetividade permeia a poética, habitada pela imponderabilidade trazida pela dança e “seus movimentos e sons dos quais não se pode mais que suspeitar sua significação” (KERKHOVE, 1997). Assim, a dramaturgia não deve se afastar das raízes da dança, ou seja, da lírica. Como nos informa Valéry:<sup>6</sup>

A passagem da prosa ao verso, da palavra ao canto, da marcha à dança. – Este momento, ao mesmo tempo atos e sonho. A dança não tem como objetivo me levar daqui pra ali, nem o verso e o canto puros. Mas eles existem para me tornar mais presente em mim mesmo, mais inteiramente em mim mesmo, inutilmente consumido frente a mim mesmo, sucedendo-me a mim, todas as sensações não tendo mais outros valores. Um movimento particular os liberta e, infinitamente móveis, infinitamente presentes, eles se apressam a servir de alimento a um fogo (VALÉRY, s/d, p. 3).

<sup>5</sup> Arnaldo Leite Alvarenga é bailarino, coreógrafo e diretor. Ex-bailarino e diretor do Grupo Trans-Forma. Professor de Expressão Corporal no curso de Teatro da Escola de Belas Artes. Mestre e doutorando em Educação pela FAE/UFMG. Criador e coordenador do curso de extensão Pedagogia do Movimento para o ensino de Dança/UFMG. Pesquisador do projeto A Fala da Dança (memória de bailarinos brasileiro e especialmente belo-horizontinos). Entrevista de Arnaldo Alvarenga – Belo Horizonte, 5/9/2007.

<sup>6</sup> Tradução de Sérgio Alves Peixoto.

A grande possibilidade de abstração que a dança e a poesia possuem – *farrapos de frases*, traços de movimentos – permite que a dramaturgia da dança possa ser vista e tecida como reguladora de intensidades, moduladora de estados de diferentes ordens, cabendo ao dramaturgista ver com as orelhas, escutar com os olhos. Portanto, podemos enfatizar a forma flexível da estrutura dramaturgical na dança, sempre a se perguntar: como conecto, como entrelaço matérias e materiais? Como tráfego entre pulso e estados produzidos? Como transito entre texturas e intensidades, como convivo com o tempo despreocupado de passado e futuro?

“Poesia. Será possível, com a ajuda do tempo, do esforço, da sutileza e do desejo trabalhar-se com ordem para se chegar à poesia?” (VALÉRY, 1957, p. 01) \*. Poderia a escuta dos entre-lugares nos orientar na busca dessa organização poética? O entre pede conexões, fala-nos da percepção daquele espaço entre margens, bordas, palavras-corpos, frases-movimentos. Espaço a ser percebido, preenchido, “ponte” a ser construída, fio a ser costurado. Mas como construir essa conexão?

Christine Greiner<sup>7</sup> acredita que a dramaturgia da dança organiza-se em um lugar que ela denomina como **entre**: “É sempre no entre. Então é entre o corpo do bailarino e o ambiente em que ele está, entre o universo de conhecimento daquele bailarino e os outros universos de conhecimento com os quais ele vai se relacionar”.

O ponto de vista apresentando por Greiner situa-nos frente a um processo de relações, não só no interior da dança especificamente, mas também nas conexões desta com outras linguagens com que ela dialoga. Assim, Greiner diz que é aí, nesses encontros, nessas organizações, que vamos encontrar o que ela chama de “nexos de sentido” a serem organizados: “Então, eu acho que esse nexo de sentido é sempre o entre. (...) Esse nexo de sentido se cria imediatamente numa circunstância, numa empatia”.

O entre-lugar palco X platéia também é, segundo Greiner, uma das possibilidades de encontrarmos uma organização dramaturgical. É no momento em que se procuram esclarecer os procedimentos de uma criação e suas conexões que a dramaturgia se faz presente, de forma sempre flexível: “(...) Ela é uma pergunta, porque ela está sempre relacionada a um processo. Não pode ser um troço pronto, uma resposta, uma definição”.

Podemos, então, a partir desse esclarecimento, dizer que a dramaturgia, tal como é vista por Greiner, está na maneira como criamos conexões, nexos de sentido. Ela deixa de ser, assim, uma função atribuída somente ao movimento dançado ou ao espaço ou mesmo à relação entre público e artista ou, ainda, entre o artista e os elementos da cena. Tudo se relaciona, permitindo-nos entender que os “nexos de sentido” (o uso do tempo, dos intervalos, por exemplo) vão estabelecer relações e criar nexos de comunicação.

Segundo Greiner, é o movimento que cria a conexão. Sintetizando a questão, ela nos informa que dramaturgia em dança é:

Como se organizam as conexões de um espetáculo na hora que ele acontece. Não é uma coisa já dada e nem que vai

<sup>7</sup> Christine Greiner é professora do curso de Comunicação das artes do Corpo e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Coordenadora do Centro de Estudos Orientais. Escritora e curadora (ao lado de Cláudia Amorim) da coleção “Leituras do Corpo” (Annablume). Entrevista de Christine Greiner - Diamantina, 20/7/2007.

rolar depois. Porque, claro, ficam os traços do espetáculo. Mas é como as conexões se organizam naquele momento. E é por isso que a dramaturgia não é fixa. Porque se apresentou hoje, apresenta-se amanhã, então as coisas podem ser muito diferentes (GREINER, 2007).

Assim, podemos afirmar que a dramaturgia em dança diz respeito fundamentalmente a um modo de organizar conexões. Organizar o que não se fixa. Conexão nos encontros, diálogos, nas margens. Segundo Adolphe: “Dramaturgia do movimento como reconhecimento de um entre dois” (1997). Dramaturgia que fundamenta e potencializa a energia das e entre palavras e a energia das e entre ações humanas a tal ponto que *uma carícia também pode ser como uma dança*.

## Referências bibliográficas

- Dossiê: Dança e Dramaturgia*. IN: Nouvelle de Danse. ADOLPHE. Jean-Marc, KERKHOVE, Marianne van, NEDDAM, Alaim, PICKLES, Bruxelas: *Contredanse*:3, 1997.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2005.
- HOGHE, Raimund. *Uma carícia também pode ser uma dança*. Revista Bravo, São Paulo, 2004, p. 20-25.
- VALÉRY, Paul. *Anotações de um poeta; poesia pura*. In: Oeuvres, I. Paris: Gallimard, 1957. p. 1447-1464. Tradução: Sérgio Alves Peixoto.